Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

mayo | 2017 | AÑO 4 | NÚM 42 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

DIRECTORIO

Carmen Bojórquez
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

FOTO DE PORTADA: ALONSO ALARCÓN, *FRACCIÓN MASCULINO.*
FOTOGRAFO: ANA MIRIAM GÓMEZ

EDI-TORIAL

La creatividad es inteligencia divirtiéndose.
Albert Einstein

NUEVAMENTE TENEMOS UNA ENTREGA que refleja la rica diversidad en la que se expresa la creatividad en la danza, variedad manifiesta no sólo en las distintas técnicas de las que hablamos, también en los temas que se abordan.

En reflexiones, Raúl Valdovinos de la Universidad Autónoma de Baja California nos presenta el ensayo "¿Cómo catalogar una manifestación dancística folclórica?", parte de la tesis que lo llevó a obtener el grado de maestría con Mención Honorífica en Investigación de la Danza por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del INBA. Analiza la eterna frontera entre la danza folclórica como fenómeno sociocultural y como hecho escénico, proponiéndonos enfoques teóricos ampliados para definir estas manifestaciones dancísticas a través de marcos conceptuales más nítidos.

Olga Gutiérrez como parte de los textos generados por el proyecto Tanz Antena nos presenta la reflexión de Sabine Chwalisz sobre su experiencia en el Encuentro Internacional de Danza Contemporánea y en la coproducción del laboratorio de creación coreográfica, acción que logro la articulación de importantes redes para el desarrollo de estructuras de colaboración dentro de la escena dancística.

Por su parte Isabel García, en la sección CND EN INTERDANZA, iniciada en el número anterior, nos trae el título "Manon. Impresiones del montaje de un ballet de Kenneth McMillan", texto que nos permite compartir la vivencia de una bailarina de la Compañía Nacional de Danza en el reto que representa trabajar con este importante coreógrafo.

En perfiles, Alonso Alarcón aborda el análisis de su propia obra en el texto "Corporación performativa de género y erotismo en la pieza *Fracción Masculino: Análisis desde la perspectiva del bailarín*" de la que es creador y bailarín, y Miriam Huberman, a quien tenemos el gusto de dar la bienvenida como colaboradora de INTERDANZA, nos habla del trabajo de una reconocida bailarina mexicana, Pilar Medina, presentándonos "Pilar Medina: de himno a hipotermia", un recorrido por la presentación de la obra de esta creadora a partir de la función de *Hipotermia*, en marzo de este año.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CON-
TENIDO

REFLEXIONES

04 **¿CÓMO CATALOGAR UNA MANIFESTACIÓN DANCÍSTICA FOLCLÓRICA?**
POR **RAÚL VALDOVINOS**

PERFILES

12 **TANZ ANTENA**
MI EXPERIENCIA EN EL ENCUENTRO CON MÉXICO
POR **SABINE CHWALISZ**

14 **CORPORIZACIÓN PERFORMATIVA DE GÉNERO Y EROTISMO EN LA PIEZA FRACCIÓN MASCULINO:** ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DEL BAILARÍN
POR **ALONSO ALARCÓN MÚGICA**

CND EN INTERDANZA

22 **MANON.**
IMPRESIONES DEL MONTAJE DE UN BALLET DE KENNETH MCMILLAN
POR **ISABEL GARCÍA**

PERFILES

26 **PILAR MEDINA**
DE HIMNO A HIPOTERMIA
POR **MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ**

CÓMO CATALOGAR UNA MANIFESTACIÓN dancística folclórica

POR **RAÚL VALDOVINOS**[1]

Las "monografías" que habitualmente se han usado para registrar las manifestaciones dancísticas arrojan datos duros y análisis hasta cierto punto inflexibles sobre los fenómenos dancísticos; nos ofrecen un punto de vista unidireccional que impide una versión alterna. Hago la anterior afirmación sin dejar de reconocer que las descripciones monográficas de la mayor parte de nuestras manifestaciones dancísticas han cumplido un relevante papel en el registro de nuestros bailes y danzas, los han rescatado del olvido y son el resultado del esfuerzo de cientos de profesores que se han preocupado por preservar parte de nuestra identidad cultural.

Lo que sí señalo es que podemos enriquecer el registro de las manifestaciones dancísticas y las tradiciones que las rodean y a las que pertenecen, con procesos de investigación menos rígidos y que sean más compatibles con los fenómenos socioculturales, pues todos éstos son multidireccionales, amorfos, con fronteras permeables y sujetos a interpretación, tantas como cada uno de los actores que integran un grupo social.

En la trayectoria de muchos de mis colegas bailarines y docentes que iniciaron sus profesiones en provincia, hemos tenido que recurrir a información de las mencionadas monografías, así mismo hemos recabado experiencia y enfoques teóricos que nos han ayudado a definir en primer lugar nuestra disciplina, para después estudiar en lo particular manifestaciones dancísticas, en este sentido pongo a consideración del lector conceptos de algunos autores que me han sido de gran utilidad.

El primer enfoque lo descubrí al interior de la agrupación que tuve la oportunidad de ser integrante, el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, su director Rafael Zamarripa en el *Manual del 6º Taller de danza escénica* (2000), apunta que hay cuatro tipos de corrientes en los montajes coreográficos de los grupos de danza folclórica, que se derivan de las formas *purista, conservadora, recreativa* y *elaborada*.

La corriente *purista* "realiza una investigación de manera directa con los informantes y ejecutantes tradicionales en el lugar de los hechos y en la fecha del evento [...] cuidando celosamente vestuario, música, ritmo, coreografía y un apego total al estilo predominante de la danza en cuestión". *El conservador e*s aquel montaje coreográfico que se realiza después de haber efectuado una exhaustiva investigación de campo [...] se deriva de las formas más representativas en el aspecto coreográfico musical en su vestuario y ambientación, sólo que en este caso el coreógrafo puede tener la libertad de reducir frases coreográficas y musicales, podrá unificar un estilo en cuanto a los danzantes y el vestuario, sin perder la autenticidad y su escénica.

BAILARINES DEL BALLET FOLKLÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE COLIMA
FOTOGRAFÍA DE SERGIO TAPIRO VELASCO.

El recreativo es el montaje coreográfico que después de haber realizado una exhaustiva investigación de campo, llega a ser puesto en escena, seleccionando lo más representativo de la forma coreográfica, musical y de vestuario [...] se podrán imprimir algunos aspectos personales del coreógrafo [...]. *El elaborado* es aquel que se deriva de un estudio profundo de un hecho, y que dará la pauta para planear científicamente un objetivo concreto, una atmósfera determinada, un ballet con personalidad propia derivado en dos partes, antecedentes verdaderos y la aportación de elementos enriquecedores derivados del talento creativo del coreógrafo. Para este fin, también es necesario recurrir a un conjunto dancístico con características técnicas y disciplinarias especiales. (Zamarripa, 2000: 16 y 17).

Zamarripa vierte en la clasificación anterior su experiencia, ayuda a comprender cuál es nuestra línea creativa si somos coreógrafos o directores, en el caso de bailarines nos permite identificar qué corriente de danza folclórica estamos interpretando, pero lo más importantes que hay que destacar en esta clasificación es que cada corriente está basada en una exhaustiva investigación de campo.

Otra clasificación surge de una discusión que se desarrolló en 2005 en el coloquio organizado por el Cenidi Danza en la ciudad de México, que reunió a especialistas de distintas áreas de la danza, investigadores, docentes, coreógrafos y representantes de instituciones de educación superior.[1] Entre sus propósitos se planteó "unificar la terminología":

> ... se acordó llamar *danza tradicional* a productos culturales de origen popular realizados con fines mágico-religiosos o de socialización entre los miembros de un grupo; *ballet folclórico* a aquellas danzas y bailes tradicionales escenificados con distintos niveles de estilización, independientemente de que sus objetivos sean de divulgación, promoción o reproducción de valores ideológico-culturales; *danza folclórica* a aquella forma dancística que fuera de su contexto original se trabaja en espacios de educación o recreación, sea con fines implícitos o explícitos de preservación cultural, fortalecimiento de rasgos ideológicos o como forma estética de proyección de la cultura nacional. Este tipo de danza se enseña también con fines de proyección escénica, lo que en ocasiones hace que comparta algunos rasgos con el ballet folclórico. (Patricia Cardona n. 1, en Mendoza, 2006)

Resulta de interés para este ensayo lo expresado por la entonces directora de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, Ruth Canseco, sobre el cambio de paradigma habido en dicha escuela. Dijo que, a pesar del pasado tradicionalista, esta institución ha superado su postura purista de conservación y preservación de las manifestaciones dancísticas tradicionales, para promover la recreación y creación. Explicó los siguientes niveles de contacto con lo tradicional:

> Un primer nivel [...] se da en la comunidad y no pretende nada más allá de una observación y un registro, y que continúa con el discurso nacionalista. Éste se logra a partir de las prácticas de campo y los cursos de informantes. Y un segundo nivel de producción de la danza misma,

1.Coloquio del 13 de junio de 2005 en el Alcázar del Castillo de Chapultepec; con dos mesas de trabajo: "Tradición y mundo globalizado" y "Proyecciones escénicas e interdisciplina".

> que es la danza folclórica [...] Existen, a su vez, otros dos niveles: el de la recreación y el de la creación. El nivel de la recreación es aquel en donde la rescenificación se logra a través de la educación o la sistematización de la danza con metodologías y técnicas de entrenamiento o técnicas de reproducción de la misma [...] Y un nivel de creación que es de transformación [...] donde la investigación corporal ciertamente a nivel individual [...] es importante y fundamental y que se apoya en asignaturas concretas como la sensibilización corporal, la expresión corporal y la composición coreográfica. Es un laboratorio de investigación personal. (R. Canseco en Mendoza, 2006)

Por otro lado, el coreógrafo de danza folclórica Pablo Parga reforzó la idea de un pasado nacionalista impulsado por el Estado, que de manera avasalladora opacó y truncó las "múltiples formas de teatralizar las danzas y bailes tradicionales [...] que no lograron desarrollarse" (en Mendoza, 2006). Esto se lo debemos en gran medida a la forma en que el pensamiento europeo, según García Canclini,[2] "elaboró el concepto de folclor como una expresión de lo popular visto como tradición, 'residuo elogiado', que manifestaba la creatividad campesina, la comunicación cara a cara, y una esencia que corría el riesgo de contaminarse o perderse por los cambios provenientes de la modernidad". Esta noción heredada sobre los fenómenos folclóricos limita la posibilidad de coexistencia de propuestas escénicas con cánones distintos a los considerados auténticos por los círculos hegemónicos.

2.Se citó en el coloquio García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, p. 185.

Alberto Dallal nos permite definir más el concepto de danza folclórica, al impregnarlo de la dimensión corporal:

> ... cada grupo social a través del tiempo, cada conglomerado, cada país y nación desarrolla su *cultura del cuerpo* y lo hace para cada etapa histórica. Esta cultura reúne tanto las características físicas del grupo o comunidad como los conceptos, creencias o los demás aspectos subjetivos que llenan la mentalidad de sus miembros. Por llevarse a cabo en el tiempo y el espacio *históricos*, las danzas reúnen alrededor de ellas no sólo a la *cultura del cuerpo* concreta para cada generación de bailarines; también se refiere a las rutinas y trazos coreográficos y lo que es muy importante para las *danzas folklóricas,* a sus ligas y nexos profundos con toda liga de hábitos sociales y su relación con las demás artes y actividades: música, literatura, diseño plástico, artesanías, etcétera. (Dallal, 2008: 44)

Podemos decir entonces que la danza folclórica es una manifestación que emana de cualquier grupo social cuya cultura del cuerpo involucre a la danza como medio de expresión y que, como tal, tiene relaciones profundas con diferentes aspectos de la vida social, cual si fuera una relación simbiótica[3] entre dos o más organismos; en este caso, la danza folclórica está estrechamente ligada con la música tradicional, costumbres, tradiciones, artesanías, etc.

3.Aunque este término se utiliza en la biología, es útil para ejemplificar cómo las distintas artes y hábitos sociales se relacionan entre sí. Científicamente se denomina simbiosis a la asociación estrecha entre dos organismos de diferentes especies.

Es importante hacer una clara distinción de un aspecto de la danza folclórica pensada como manifestación que representa a un grupo social; para ello tomamos otros conceptos de Dallal en su libro *Los elementos de la danza* (2007: 42-58). Aquí desmenuza el fenómeno de la danza en su forma más global hasta llegar a géneros dancísticos bien delimitados. En primer lugar, los divide según los grupos sociales que integran a la danza como parte de su *cultura del cuerpo*: *danzas autóctonas* y *danzas populares;* a su vez, las danzas populares se subdividen en *danzas folclóricas o regionales* y *danzas populares urbanas.*

Ésta alude y esclarece un poco más la denominación que comúnmente hacemos al referirnos a las familias o géneros de danza folclórica, en este caso, lo que nosotros en el gremio definimos como *danzas*:[4] aquellas manifestaciones que están ligadas a alguna etnia en particular y son las de mayor antigüedad en su círculo social. Dallal, en cambio, denomina a éstas *danzas autóctonas*, y dice: "Las *danzas autóctonas* aún se practican en muchas comunidades del mundo y han conservado durante varios siglos –o periodo de tiempo considerable– sus elementos originales: pasos, ritmos, trazos coreográficos, objetivos religiosos o seculares, rutinas de montaje o implementación, desplazamientos, actitudes, vestuario, música, implementos auxiliares, etc." (Dallal, 2007: 48)

4.Hay otros términos comunes para nombrar a las danzas, como danza indígena y danza mestiza. Por su parte, Amparo Sevilla (1990: 80) distingue entre danza tradicional (la que se da en contextos ceremoniales) y baile tradicional: "ubicado dentro de un contexto festivo de carácter profano, recreativo y generalmente propicia las relaciones entre hombres y mujeres. Es una manifestación coreográfica que sigue patrones de movimiento y formas musicales definidos, admite relativas variaciones respecto al diseño coreográfico, pasos e interpretación; generalmente es bailado por parejas…", por ejemplo, huapangos, jarabes, jaranas y–agregamos nosotros–, calabaceado.

BAILADORES DE CALABACEADO DEL EJIDO LA MISIÓN EN BAJA CALIFORNIA, FOTOGRAFÍA DE RAÚL VALDOVINOS TOMADA DURANTE SU INVESTIGACIÓN DE CAMPO.

Aunado a los enfoques teóricos y metodológicos es necesario que los investigadores acuñen sus propios conceptos, derivados de la observación en las investigaciones de campo. En mi caso he tenido la necesidad de diferenciar los siguientes actores que participan en un hecho folclórico como el Baile calabaceado[5], por ejemplo:

Bailadores: Son todos aquellos individuos que pertenecen directamente a la comunidad o a la región aledaña a ella y están impregnados de los elementos simbólicos que constituyen al baile. He observado dos tipos de bailadores, los primeros se relacionan de alguna manera con la actividad ganadera que define a los vaqueros; hay que recordar que a estos personajes se les atribuye la creación del baile calabaceado como lo conocemos. Los segundos no desarrollan las mismas actividades laborales que los anteriores, sin embargo, su actitud, vestimenta, costumbres y demás usos están estrechamente relacionados con los vaqueros. En este caso me refiero a los habitantes del poblado, que pueden o no formar parte de alguna agrupación de danza folclórica.

Bailarines: Son integrantes de los grupos de danza folclórica, los más profesionales se entrenan constantemente con alguna técnica dancística y pueden bailar cualquier tipo de repertorio nacional. Tienen asimilado un código de pasos y movimientos específicos para interpretar adecuadamente los bailes calabaceados. Además, suelen bailar en conjuntos grandes y, por ende, tratan de mantener un estilo que es definido por los directores de las agrupaciones.

Por otra parte, sin duda la pieza fundamental que me permitió observar con nitidez las fronteras entre los diferentes estados por los que pasa el fenómeno folclórico, desde su origen en el seno de un núcleo social, hasta convertirse en parte del repertorio de los grupos de danza folclórica, es el ensayo "Teatralizar el folclor" (1989) del bailarín, coreógrafo e investigador cubano Ramiro Guerra. A diferencia de las corrientes en que Zamarripa divide los montajes de piezas coreográficas folclóricas,[6] Guerra va más profundamente en la manifestación dancística y la analiza en la dimensión que permite definirla según su contexto. Apunta lo siguiente:

> Para el estudio del folclor, fenómeno vital fuente de espontaneidad en la vida cultural de los pueblos, es necesario tener en cuenta las diferentes formas en que se puede manifestar dentro de un amplio concepto de cultura nacional, desde sus aspectos más directos hasta los más elaborados [...] clasificar y ubicar los cuatro niveles en que se hace patente la presencia de este arte de los pueblos es imprescindible como demarcación de fronteras y límites que nos permitan posteriores especificaciones. (Guerra, 1989: 203)

Los cuatro niveles a los que se refiere comienzan en el *foco folclórico* y van pasando a *proyección folclórica*, *teatralización del folclor* y *creación artística*. El *foco folclórico* es "la manifestación en su más puro estado; aquél ligado internamente a un ceremonial, a un hábito recreacional, a una tradición sociológica o a un imperativo social".

5.El *baile calabaceado* es una manifestación dancística que se desarrolla en Baja California, puede ser consultado en el siguiente enlace: http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/images/hechosMID/MID_1G/Titulados/PDF/T.MID06_Valdovinos_Raul_C3.pdf

6.Las cuatro corrientes de los montajes coreográficos en el campo de la danza folclórica, según su carácter (purista, conservador, recreativo y elaborado), que cité en la introducción.

La primera parte de este enfoque se refiere a la manifestación en su estado puro y por tanto a su origen, pero está inclinado al ámbito ritual, ceremonial y religioso, y se observa la compatibilidad del concepto con las *danzas autóctonas* de Dallal.

En cambio, el otro enfoque del foco folclórico apunta a los hábitos recreacionales que Guerra define como fiestas o manifestaciones emanadas de organizaciones sociales, juegos, etc. Este enfoque puede ser complementado con la descripción de Dallal sobre las *danzas folklóricas o rurales.*

Es un buen momento para integrar otros de los conceptos de *bailador y bailarín*. En el *foco folclórico* sólo puede considerarse como actores a los bailadores, los que verdaderamente han formado parte de un medio rural relacionado con la actividad ganadera; deben ser vaqueros, pues éste es el germen, el que tiene la raíz de esta manifestación. Cuanto más retrocedamos en el tiempo, más pura será la manifestación, y quiero destacar en este aspecto que la pureza no radica precisamente en la claridad de "los pasos" del baile, pues hay que recordar que su origen es meramente lúdico y como tal no tiene una estructura ni forma definida, "pues de acuerdo con su naturaleza el folclor no es una actividad estática en tiempo y espacio (como usualmente se cree), sino un hecho vivo, y como tal en movimiento, en perspectiva de cambio". (Guerra, 1989: 204)

El segundo estrato de la clasificación de Ramiro Guerra nos permite dilucidar qué circunstancias determinan el alejamiento de una manifestación del *foco folclórico*:

> *Proyección folclórica*: Es aquel estrato en que las manifestaciones surgidas del primer estrato son aprehendidas en sus aspectos formales, como valores musicales, danzarios, literarios y plásticos, pero desvinculados de sus contenidos originales, que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive [...] se cuidan las reglas formales del hecho folclórico, se le imponen restricciones que acomoden al ejecutante al ojo del observador. (Guerra, 1989: 204)

Este segundo estrato está diseñado para los bailarines de los grupos folclóricos, quienes se informan de manera pormenorizada sobre la manifestación dancística que van a incluir en sus repertorios. Es el caso de los *bailarines* de baile calabaceado; pueden ser considerados como todos aquellos individuos que pertenezcan a un grupo folclórico cuyo estilo de interpretación y montaje coreográfico sea *purista,* no necesariamente son oriundos del Ejido La Misión o incluso de Baja California. La proyección folclórica que se corporeiza en los *bailarines* tiene características más definidas, tanto en "pasos" como en estilo, vestuario y música, incluso hay ciertas tendencias en las temáticas que complementan los montajes coreográficos representando ceremonias como bodas, bautizos, fiestas, competencias, etc.

Aquí en el estrato de la *proyección folclórica* el bailarín, mediante el ejercicio de interpretación de los bailes calabaceados durante las presentaciones en distintas festividades y eventos culturales, además de su búsqueda de conocimiento profundo sobre este fenómeno, está cultivando su propia identidad y, al mismo tiempo, cuando entra en contacto con los espectadores, de alguna manera fomenta el sentido de pertenencia a esta región norteña.

Después del *foco folclórico* y la *proyección folclórica* sigue el tercer estrato:

> *Teatralización folclórica*: Es aquel nivel o estadio en que un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folclóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo, dimensionando su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral; considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre un público, que puede ser masivo, efectos estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente. (Guerra, 1989: 204)

Claramente, en este estrato se encuentran los *bailarines* que pertenecen a los grupos de danza folclórica con un perfil más "profesional", por ejemplo, a diferencia de los grupos que entrarían en el estrato anterior, donde los *bailarines* en el mejor de los casos acostumbran un breve calentamiento antes

BAILARINES DEL GRUPO FOLKLÓRICO XOCHIPILLI, BAILANDO CALABACEADO EN EL ESCENARIO AL AIRE LIBRE DEL EJIDO LA MISIÓN EN BAJA CALIFORNIA, FOTOGRAFÍA DE RAÚL VALDOVINOS.

de ensayar su repertorio habitual, los *bailarines* del estrato de la *teatralización folclórica* tienden a entrenarse con técnicas dancísticas formativas, que desarrollan sus habilidades, lo cual implica que los directores de estos grupos integren ciertas estilizaciones en la ejecución de los pasos del calabaceado, es decir, los bailes se vuelven más rápidos y los pasos más agiles, las patadas son más altas, los reguiletes más amplios, etc.

Todas estas estilizaciones se dan casi por naturaleza, pues el cuerpo entrenado de los bailarines de estos grupos tiene más capacidades físicas que el de los bailadores; además, al ojo del espectador le es más atractivo el virtuosismo[7] de la interpretación, según nuestros estándares occidentales.

También estos grupos de danza folclórica tienen la capacidad de acceder a recursos escenotécnicos como la iluminación, escenografía, utilería, audio y video, entre otros, que complementan sus propuestas escénicas. Los directores a menudo confeccionan los vestuarios con detalles que los hagan más atractivos; se buscan vestuarios más funcionales, creativos, brillantes, originales; lentejuelas, accesorios y colores llamativos diversos se añaden al conjunto.

Pertenecer al estrato de la teatralización impone un alto grado de responsabilidad, pues si bien director, coreógrafo y bailarín buscan un producto de alta calidad escénica, deben respetar las normas generales que rigen a esta manifestación en términos estilísticos, y, como lo indica Guerra, no se deben saltar las fronteras y marcos porque podrían deformar la manifestación. En este sentido, en La Misión el gremio que asiste a la fiesta busca conservar constantemente la "forma tradicional" de este baile; no obstante la intención, pienso que éste es sólo un ideal, si tomamos en cuenta que los fenómenos dancísticos, al igual que todos los fenómenos sociales, se transforman constantemente.

Finalmente, el cuarto estrato es el más alejado del *foco folclórico*:

> *Creación artística:* inspirada en el lenguaje folclórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folclórica a su leal saber y entender; la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas elucubraciones, cuyo éxito o no depende del intrínseco talento individual del creador. Podrá tomarse todas las licencias que quiera, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación. (Guerra, 1989: 205)

En este estrato también se encuentran los bailarines con entrenamiento técnico; las propuestas escénicas que aquí se observan toman sólo algunos elementos de la manifestación original y los usan como inspiración para su propia creación que, sin embargo, desde mi particular punto de vista, no debe alejarse demasiado de las normas que rigen al calabaceado, de lo contrario, el resultado sería algo diferente, irreconocible, un "show" con fines de entretenimiento y no un modo de seguir fomentando la identidad que se considera tradicional en una perspectiva conservadora, cercana a los primeros tres estratos de Ramiro Guerra.

Un ejemplo claro de este estrato sería parte del repertorio de Amalia Hernández en el Ballet Folklórico de México, como *Los hijos del Sol* o *Sonajas de Michoacán*, que si bien también fomentan la identidad de "lo mexicano" mediante su repertorio dancístico, ofrecen una imagen realzada, depurada, concebida para agradar al ojo del espectador mostrando elementos simbólicos representativos de los bailes y danzas de México, así como también algunas de sus festividades, y haciéndolos confluir con la interpretación de bailarines virtuosos entrenados específicamente para ello.

Para concluir, podemos determinar que no existe una fórmula concreta para catalogar las manifestaciones dancísticas folclóricas, los enfoques teóricos propuestos en este ensayo son solo una pequeña selección de información confiable, que me ha permitido comprender en primer lugar cual es mi papel como profesional de la danza, definir las manifestaciones dancísticas que estudio y transmitir a nuevas generaciones de estudiantes de la danza marcos conceptuales más nítidos.

7.El virtuosismo en la danza folclórica se entiende como el dominio de la técnica que se utilice para el entrenamiento del bailarín, además de lograr una ejecución de alta calidad según los estándares del repertorio que se baile.

(Endnotes)

1.Mtro. Raúl Valdovinos García (Zamora, Mich. 1984). Bailarín, investigador, iluminador y profesor de tiempo completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. Maestro con Mención Honorífica en Investigación de la Danza por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" y Licenciado en Danza Escénica y Profesional asociado en Danza por la Universidad de Colima.

Fue integrante del Grupo Folklórico Erandi de la Casa de la Cultura del Valle de Zamora, del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima y de la Compañía de Danza Contemporánea Univerdanza.

Sus líneas de investigación se relacionan con la danza folclórica escénica, técnicas de zapateado y estudios etnográficos sobre el baile calabaceado.

Actualmente coordina la Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California donde imparte diversas asignaturas teóricas y prácticas. También es diseñador y supervisor del Proyecto de Vinculación con Valor en Créditos Enseñanza Comunitaria de la Danza. Cuenta con la publicación del libro El baile calabaceado, tradición de la fiesta del vaquero (2017).

TANZ ANTENA

MI EXPERIENCIA EN EL ENCUENTRO CON MÉXICO[1]

POR **SABINE CHWALISZ** [1]

En marzo de 2105 se llevó a cabo en San Luis Potosí un encuentro entras las y los protagonistas de la danza contemporánea independiente en México. Iniciado por Ilona Goyeneche, del Goethe-Institut Mexiko, este encuentro se centró en la articulación de redes y en el desarrollo de estructuras dentro de la escena dancística. Esta iniciativa resulta extraordinaria porque interroga a las y los protagonistas acerca de su pertenencia a una comunidad de intereses que todavía está por constituirse a la vez que les refleja, como en un espejo, la denominación y representación de estos intereses.

Identificar estos intereses y desarrollar estrategias y estructuras propias sólo puede partir del interior de la propia escena dancística, y requiere de fuerzas que insistan, que definan el objetivo común y que den los pasos necesarios para lograrlo.

Me invitaron para aportar una mirada externa, así como mi experiencia en la constitución del Centro Internacional de Danza Contemporánea *Fabrik Potsdam*, misma que implicó una lucha de años para poder establecer esta institución independiente, basada en la libertad artística y estructural.

Durante el primer encuentro en San Luis Potosí tuve la oportunidad de conocer a creadores de varios Estados de la República Mexicana, con enfoques artísticos totalmente diferentes, quienes aprovechan, desde su propia trinchera, todas las posibilidades que existen para desarrollar la danza contemporánea en México, para hacerla accesible a un público más extenso, para hacer posible la participación de todos en numerosos proyectos de educación y para subrayar el momento vinculante en la danza.

La diversidad de la escena de la danza en México oscila entre una formación académica técnicamente demandante, las raíces tradicionales y la exigencia de querer ser tomada en cuenta en el contexto artístico contemporáneo internacional.

1.*Esta es la tercera entrega de una serie de cinco artículos que dan cuenta del proceso de conformación de este proyecto.

En este contexto, desarrollar una postura artística, asegurar el financiamiento para ello y, además, sostener un intercambio con colegas tanto en el plano nacional como internacional constituye un gran desafío para las y los artistas, que consume mucha energía, tiempo y recursos. En México –igual que en muchos otros países– no se puede hablar de "la escena dancística", puesto que la diversidad de realidades políticas y sociales produce necesidades totalmente diferentes, que determinan las acciones de las y los bailarines.

Representación de intereses

Gracias a la fundación de la "Federación Danza" (*Dachverband TAnz*) la escena de la danza en Alemania logró encontrar una organización y representación nacional de intereses, que agrupa tanto a instituciones estatales e independientes como a artistas. Hasta ahora en México falta una iniciativa comparable que pudiera contribuir a una unión de las y los bailarines y hacer posible la existencia de una representación conjunta de sus intereses en la comunicación con los políticos y las autoridades administrativas.

Cuando esta comunicación se da de manera individual, se transmite una sensación de control únicamente sobre las propias condiciones laborales, y esto tiene como consecuencia que se dé una lucha por las subvenciones y por el fomento público, lo cual impide la solidaridad y la concentración de las competencias políticas.

Desistir de esta individualización y emprender una agrupación solidaria de las y los artistas no promete el fomento suficiente de todos los participantes, la dispersión de los recursos nunca fue una solución prometedora para la injusta distribución de los apoyos públicos. Pero sí abre las puertas para exigir estructuras de fomento transparentes, lo cual conlleva también su propio desarrollo. El discurso para definir los apoyos políticos desde la escena dancística presupone el intercambio y el conocimiento de las condiciones laborales de los otros, así como la aceptación de las dife-

rencias y la identificación de las afinidades y lo que se tiene en común.

Think Tank 2015

La reunión en San Luis Potosí fue una primera aproximación para darles consistencia a las redes que ya existen, para intercambiar experiencias acerca de las diferentes estructuras y para desarrollar modelos que satisfagan las necesidades de las y los bailarines y que les otorguen un espacio a partir del cual puedan posicionarse estructural y políticamente.

El encuentro con las y los artistas me impresionó mucho. El tamaño del país, la situación política y social, la complejidad e imponderabilidad del sistema de fomentos provocan una posición fundamental de precariedad, que impide la solidaridad entre las y los protagonistas y que obliga a todos los participantes a una lucha permanente por la sobrevivencia. Y, en mi opinión, ése es justamente el objetivo: impedir desde un principio la organización de los intereses.

A pesar de todo, se está generando una diversidad de proyectos absolutamente dinámica, activa a nivel político y social, que abarca todo el espectro de la creación dancística y coreográfica contemporánea. Éste es el manifiesto de una comunidad de artistas fuerte y expresiva, que únicamente tiene que llevar adelante el proceso de la toma de conciencia y estructuración para anclar esta fuerza también en la percepción pública y política.

COLABORADORES

México

Olga Gutiérrez, de Guadalajara, es una pionera de la danza independiente en México y, como muchos de sus colegas, está activa en muchos campos.

EINCE es un festival del cual es iniciadora y curadora; además de desarrollar sus propios trabajos, coopera con otros artistas, también de otros países. Cuando terminó el Think-Tank en San Luis Potosí me dio una señal clara y fuerte para cooperar con *Fabrik Potsdam* en la concepción y la organización del ENCUENTRO INTERNACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA y en la coproducción del LABORATORIO DE CREACIÓN COREOGRÁFICA.

Estos dos proyectos apoyan la articulación en redes de la escena dancística en Guadalajara, movilizan a las y los bailarines para que configuren sus propias redes y las tomen en sus manos, anclan el proceso de cooperación como una opción de acción de la creación artística en la cotidianidad laboral y tienden un puente hacia Europa, para poner las experiencias en un contexto que va más allá de la realidad mexicana.

El intercambio y la articulación entre las y los bailarines de México y Alemania nos ofrecen un acceso que acepta al folklore y a los clichés como realidades parciales, y que permite reconocer en este encuentro la diversidad del otro. La riqueza en este intercambio trasatlántico radica en la configuración de modelos de cooperación actuales, que resaltan las particularidades de las y los respectivos artistas, así como en la ganancia recíproca que se obtiene a partir de esta articulación y del discurso iniciado en este marco.

Gracias al desarrollo del Laboratorio Coreográfico fue posible que las y los artistas participaran en una discusión acerca de los métodos contemporáneos, además de impulsar la fundación de una comunidad artística que va más allá del planteamiento original. En esto se basa el empeño por reunir la solidaridad descrita arriba con la acción artística, con lo cual se enfatiza que la creación artística independiente en el contexto mexicano también es siempre política.

Alemania

En la época tras la caída del Muro de Berlín, en la que se fundó *Fabrik Potsdam*, el desafío consistió en aprovechar las fuerzas que se liberaron a partir de este cambio, en desarrollar estructuras, así como en aprender de las experiencias de las y los artistas en ambos Estados alemanes. La libertad que reinaba en esta primera fase permitió elegir la propia forma de creación, tanto de los contenidos artísticos como de las estructuras. *Fabrik Potsdam* surgió como un colectivo de artistas con el claro objetivo de ser un lugar de encuentro para artistas, gente interesada y para el público. Para jóvenes y viejos.

Representar en el plano político y administrativo nuestros intereses fue siempre parte de nuestro trabajo. Las exigencias de espacio, apoyo económico estable y libertad artística debieron ser reformuladas y vueltas a presentar cada año, en cada nuevo período legislativo, con cada cambio político o de personal.

Como artistas, conocemos desde adentro las necesidades y condiciones del trabajo artístico, en especial en la danza contemporánea. Por eso pudimos hacer las exigencias correspondientes con la debida fuerza. Éste fue un desarrollo exitoso.

Sin embargo, considerar que lo que se ha alcanzado ya va a permanecer siempre de esa manera es ignorar la fugacidad y, me temo, la superficialidad de las acciones políticas y administrativas.

Debido a la falta de permanencia de producción artística, el arte contemporáneo y las artes teatrales tienen que luchar siempre por el reconocimiento en el canon del género.

Proceso

La importancia del proceso en la creación de una producción de danza contemporánea es que representa un laboratorio/taller para el desarrollo de formas de trabajo comunitarias, democráticas o colectivas. Éstas pasan a formar parte del tejido social y pueden servir de modelos para la sociedad civil en la experimentación con proyectos alternativos.

Este enfoque define el potencial de la danza contemporánea, a la vez que es su talón de Aquiles. También los procesos colectivos deben cuestionarse acerca de la eficiencia y los resultados de su creación. Si no responden a esta pregunta, la comparación con formas de trabajo jerárquicas no le resultará favorable.

En una sociedad que en muchos aspectos ya no se atiene a paradigmas democráticos, transparentes, igualitarios y libres de violencia y en la que, por tanto, se han vuelto obsoletos el consenso estatal y social así como el desarrollo de la sociedad hacia una comunidad de destinos que garantice la observancia de los derechos humanos, las formas de trabajo alternativas, colectivas y democráticas constituyen un acto de resistencia política, independientemente del contenido artístico del trabajo.

Sobre esta base es posible formular una comunidad de intereses que defina la ausencia de violencia, la transparencia y la libertad de elegir la forma de trabajo como condiciones básicas para la creación artística. Esta comunidad debe también representar estas demandas ante el Estado.

La articulación de la escena dancística mexicana a nivel nacional e internacional despierta la atención, también de la opinión pública. La solidaridad de la comunidad artística internacional tiene poco valor mientras que se limite a una observación paternalista de las circunstancias dadas. El intercambio y la cooperación son las herramientas que las y los artistas y creadores podemos emplear para llamar la atención sobre nuestra situación.

Quiero ahora resaltar la importancia del Goethe-Institut Mexiko, fue esta institución la que echó a andar y configuró este proyecto, pensando también en su sustentabilidad. Ilona Goyeneche puso claramente en primer plano el intercambio y la articulación como instrumentos esenciales de la comunicación. El objetivo es el encuentro de las culturas y, por tanto, el desarrollo de sociedades civiles que respetan los derechos humanos básicos. Destacar los procesos artísticos de trabajo y el intercambio entre artistas requiere de amplitud de miras, que se inicia antes de la presentación de productos y resultados y que, por eso, tiene un alcance que va más allá de ellos.

Este encuentro de bailarinas y bailarines de ambos países constituye la base para alianzas que tienen el potencial de valorar de una forma nueva la articulación de redes globales y de fortalecer asociaciones que puedan desarrollarse en el futuro.

i.Sabine Chwalisz es codirectora del Centro Internacional de Danza Contemporánea Fabrik Potsdam y presidenta del Consejo Directivo de la Asociación Estatal Teatro Libre, en Brandemburgo. Estudió psicología en la Universidad Libre de Berlín y danza contemporánea en Berlín.

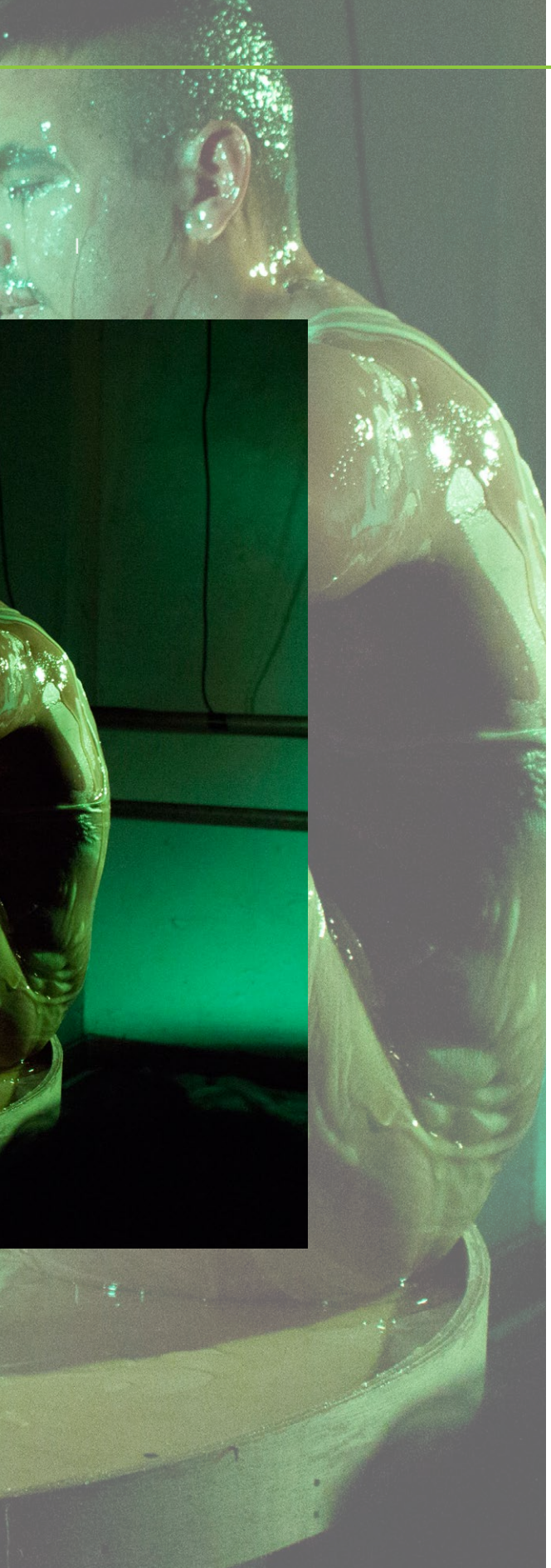
Trabaja como bailarina, coreógrafa y pedagoga de la danza. En Fabrik Potsdam ha desarrollado programas para la vinculación cultural. Fue creadora y co-curadora del programa de residencias de Fabrik Potsdam. Tiene un fuerte compromiso político en varios ámbitos, por ejemplo, participó en la fundación del Consejo de Arte y Cultura en Potsdam.

CORPORIZACIÓN PERFORMATIVA DE GÉNERO Y EROTISMO EN LA PIEZA *FRACCIÓN MASCULINO:* ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DEL BAILARÍN

POR **ALONSO ALARCÓN MÚGICA**[2]

MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD VERACRUZANA

COREOGRAFÍA: ALONSO ALARCÓN, FRACCIÓN MASCULINO.
FOTOS: ANA MIRIAM GÓMEZ



El presente texto tiene como propósito establecer una aproximación teórica a la corporización performativa de género y erotismo con base en conceptos planteados por Erika Fischer-Lichte, para analizar la pieza coreográfica *Fracción Masculino*[3], tomando experiencias del estreno del unipersonal del cual soy creador y bailarín, realizado en Xalapa, Veracruz en noviembre de 2015 con la Compañía Ángulo Alterno Danza Contemporánea en la Sala Dagoberto Guillaumin del Teatro del Estado, dentro del DanzaExtrema 11° Festival Internacional. Analizaré el fenómeno dancístico desde la perspectiva del bailarín que crea y hace la pieza a través de la investigación coreográfica y filosófica en este performance.

Al pensar en la creación de mi cuerpo materia, puedo identificar la carga simbólica que me configura desde el binomio, hombre-mujer, masculino-femenino, la dualidad en mi ADN papá-mamá, pensándolo desde el punto de vista de la biología; sin embargo, Judith Butler (1998, 314) afirma que "El género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado", por lo tanto puedo afirmar que el género no es una imagen fija biológicamente, tampoco está determinado exclusivamente por el sexo, sino que está íntimamente ligado y de manera activa al cuerpo en acción.

Fischer-Lichte (2011) habla del cambio del siglo diecinueve al veinte donde se abandona el concepto de obra y se define el concepto de acontecimiento, en el cual, la importancia se vuelca hacia crear la interacción entre el artista y el público. En este cambio de perspectiva, se rompe en la obra la pretensión de discursar la verdad, rechazándola por la estética estructuralista y de recepción. Por lo tanto, la obra es creada como un artefacto que se transforma de manera permanente.

1.Una primera versión de este texto fue presentada como ponencia en el Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía UNAM, Facultad de Filosofía y Letras el martes 17 de mayo de 2016.

2.Es bailarín y coreógrafo dedicado a la creación, la docencia, la gestión cultural y la investigación en artes escénicas. Es director de Ángulo Alterno A.C. (2000-2017) y de 13 ediciones del DanzaExtrema Festival Internacional (2005-2017). Ha creado más de 50 coreografías y 6 coproducciones en Europa, Asia y Latinoamérica, presentándose en Festivales en Alemania, Chile, Chipre, Colombia, Islas Canarias, España, Lituania, Portugal, República Checa y México. Ha presentado ponencias en el XXII Congreso Internacional de Investigación Teatral UNAM y en el Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC-INBA, entre otros. Es Licenciado en Educación Artística con énfasis en Danza Contemporánea. Correo electrónico: alonsocrea@gmail.com

3.Ver video de *Fracción Masculino* en https://www.youtube.com/watch?v=f-CEIW4t5PEk

Analizar el concepto de acontecimiento desde la danza, específicamente desde la composición coreográfica nos hace pensar en la realización escénica que toma al movimiento, al cuerpo y al espacio desde su capacidad performativa, de acontecimiento no de obra fija e inamovible. Uno de los impulsos para el surgimiento del arte acción y del performance partía directamente de la decidida voluntad de algunos artistas de no crear obras sino acontecimientos, es decir, que la fugacidad del acontecimiento pasó a llevar una posición de mayor relevancia.

Desde esta perspectiva, planteo en la escena coreográfica al cuerpo como acontecimiento, como una experiencia que vive en la acción sin colocarlo como "la obra", para enunciarme en *Fracción Masculino* en términos de Ericka Fisher-Lichte: "Como cuerpo vivo, que se resiste obstinadamente a cualquier intento de ser declarado obra, por no hablar de cualquier intento de hacerlo obra" (Fisher-Lichte: 2011, 190). En esta pieza, renuncio a trazar el resultado fijo del movimiento, así como el manejo del tiempo y del espacio desde el control de la composición coreográfica convencional, pasando a la construcción de dispositivos coreográficos que propician el acontecimiento, ese que "se transforma, se recrea" en el cuerpo performativo y en su "bucle de retroalimentación" como lo señala Fischer-Lichte (2011), con los que acompañan este proceso pieza en su rol de espectadores en la escena.

LA ESTRUCTURA DE COMPOSICIÓN

La pieza tiene una estructura de cuatro momentos a vivenciar, donde el proceso de "corporización" es el principio performativo de la pieza total:

1) Acción ritual-decodificaciones de género masculino y femenino a través de las marcas familiares.

2) Purificación-desintoxicación en cincuenta kilos de sal.

3) Experiencias sensoriales en setenta y cinco litros de miel.

4) Lavar el cuerpo con agua.

El desarrollo de la pieza habilita cuatro espacios físicos para la realización de las acciones en cada una de las etapas del performance, se genera una movilidad de los que acompañan el acto por el espacio escénico. Este acontecimiento de la corporización se manifiesta también en el espacio que se transforma en espacios, aproxima al que acompaña, lo hace parte, lo involucra con la acción que acontece.

ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DEL BAILARÍN

La cuarta pared del escenario tradicionalmente a la italiana se hace inoperable para un acontecimiento como *Fracción Masculino* por lo que con el telón cerrado y con el público sentado en las butacas tradicionalmente dispuestas para ellos, abro la puerta lateral del foro para darles la bienvenida a mi espacio-vida, a la intimidad y al misterio de penetrar el escenario como observador participante del acto performativo.

Entran al foro, a mi espacio-vida, donde yo los recibo vestido con una selección de prendas, ropa de mi madre María Esther Múgica Zarazúa, de mi padre Ismael Alarcón Contreras, de mi abuela materna María Zarazúa Olvera, de mi abuela paterna María de los Ángeles Jovita Contreras García y de mi abuelo paterno Pablo Alonso Alarcón Gutiérrez.

Ropa sobre puesta, pantalones, vestidos, blusas, suéteres, chalecos, un delantal, una playera, un cinturón y un par de zapatillas. Objetos de mi linaje para materializar la genealogía familiar de lo tradicionalmente codificado como lo masculino y lo femenino en mi cuerpo, en este cuerpo pieza a deconstruir.

MOMENTO 1. ACCIÓN RITUAL-DECODIFICACIONES DE GÉNERO MASCULINO Y FEMENINO A TRAVÉS DE LAS MARCAS FAMILIARES.

Las acciones son puntuales, desprenderme de cada objeto honrando su legado, para lo cual presenté a mis padres y abuelos a través de fotografías y en este día en particular, con mis padres como parte de los que acompañaban el acto performático, los invité a darme la mano y los presenté ante el público. Lo que dentro se mueve al conectar con la mirada de cada acompañante en esta sobreexposición es lo que de fondo en mi experiencia va deconstruyendo el cuerpo pieza, el nerviosismo de mi papá y de mi mamá al tomarme de la mano para ser contemplados por los acompañantes en una caminata circular alrededor de un espejo donde fui colocando las fotografías de mi genealogía familiar mientras voy despojándome prenda por prenda, compartiendo algunas de las experiencias vividas por los dueños de esa ropa.

Por ejemplo, el delantal para cocinar de tela a cuadros con dos patos amarillos cocidos en las bolsas por mi abuela Ángeles hace más de cuarenta años, pasando por los pantalones que usaba mi padre para ir a dar clases de matemáticas en la secundaria, o el suéter que usaba mi abuelo Alonso hace cincuenta años al salir de trabajar de la fábrica de hilados y tejidos de Las Puentes, Veracruz. Algo dentro se reconfigura, se transforma mientras me desprendo, dice Erika Fisher-Lichte: “El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece” (Fisher-Lichte: 2011, 190).

Hay un proceso de “corporización”, donde el cuerpo se transforma en acontecimiento de una respiración alterada pues todos me observan, mientras me desnudo muestro las marcas en mi cuerpo codificados en tres gestos que apuntalan mis pupilas (todo lo que veo), mi mano izquierda (todo lo que toco), el tatuaje de mi pantorrilla derecha (todo lo que modifico), hasta quedar con ropa interior blanca, una camiseta blanca de mi padre y un saco color hueso de mi madre.

> La experiencia estética no se produce solamente a partir de acontecimientos excepcionales, sino también a partir de la percepción de lo ordinario. Cuando lo cotidiano se convierte en extraordinario, las dicotomías se desmoronan y las cosas se transforman en su opuesto, el espectador experimenta entonces la realidad como encantada. Es el encantamiento el que lo pone en un estado de liminaridad que puede transformarlo (Fisher-Lichte: 2011, 356).

Y así con ropa de mamá y de papá camino hacia el siguiente espacio, con las piernas desnudas y las plantas de los pies sobre el piso, me muevo hacia una torre de sal.

MOMENTO 2. PURIFICACIÓN-DESINTOXICACIÓN EN CINCUENTA KILOS DE SAL

Las acciones que evoca este espacio de sal es saltar, caer y levantarse de una torre de sal, salto-caída-recuperación conectado con la verticalidad de este acto que al contacto de la sal con el cuerpo revienta partes de la piel; se trata de una experiencia que me lleva a transitar por estados de intensidad pero que no hacen referencia a algo de antemano, tampoco en búsqueda de la expresión de algo que se quiere representar. Sólo se trata de ese momento de contacto con la sal como objeto que tiene un sabor intenso y una textura que raspa y desgarra la piel.

> Los actos *performativos*, en tanto que corporales, hay que entenderlos como *non-referential* en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo (Fisher-Lichte: 2011, 54).

En este *acto performativo* no hay representación o referencia a una historia lineal; lo que me interesa es el acto de bañarme en sal entregándome a esa experiencia, donde el contacto de este mineral con la piel abre el cuerpo, lo limpia, también lo rompe y las gotas de sangre penetran en la blancura de los granos de sal. Sangre, rojo, mezcla de mis padres, mis abuelos y sus padres y sus abuelos y así hasta los principios de los principios si es que existiera. El linaje que es mezcla y combinación de combinaciones... Gotas de sangre, calor, vida.

La experiencia del acontecimiento no está planeada o prediseñada, es en el instante en el que "se muestra", "se manifiesta", "se aparece" y yo me permito experienciar en compañía de los que observan mi acto, no hay nada fijo que expresar o que representar, es experiencia que sonorizada por la música de Sergio Reynoso en vivo, me conecta con ese instante-instinto de la performatividad en esta corporización del movimiento hasta cansarme de caer y levantarme, parar hasta sentir mis labios embriagados con la lengua salivando por el híper estímulo hasta conectar con la mirada de los que me acompañan, desprenderme de la última prenda de mi madre, su saquito color hueso y tomar de la mano a la primera persona que encuentro para formar una cadena de manos uno con otro, conectados con esa sal, una ronda con la tierra sobre la que todos caminamos, de la que nos nutrimos y así avanzar por un camino en espiral formado por doscientas sillas hacia el siguiente momento.

MOMENTO 3. EXPERIENCIAS SENSORIALES EN SETENTA Y CINCO LITROS DE MIEL

#HÍPERCERCANÍA #HÍPE-REXPOSICIÓN #DAN-ZAÍNTIMA

Se revela la transición más imponente de toda la pieza, para mí fue impactante que con tomar a las primeras tres personas mano con mano las otras casi doscientas captaran el código y sin palabra alguna corporizaran la acción todos tomándose de las manos para formar una gran cadena... vuelvo a pensar en el linaje, en los linajes, en la humanidad donde todo confluye en una caminata por una espiral, para esta acción delimitada por doscientas sillas todas mirando hacia el centro.

Esta caminata de circularidad me conecta con un espacio de lo femenino, de lo que acoge y recibe, de espacialidad envolvente hasta llegar a un centro, a una plataforma circular de madera en un espacio lumínico íntimo con algunos focos circulares, ovulares que ascienden y descienden la temperatura de la luz materializando un espacio de lo sensorial manifiesto en los actos corporales performativos, en términos de Fischer-Lichte: "Los actos corporales denominados aquí *performativos* no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y es su significado más importante" (Fisher-Lichte: 2011, 54).

#HÍPERCERCANÍA

Quince recipientes esféricos trasparentes con miel de abeja dentro, los reparto uno a uno conectándome a través de la mirada con las primeras personas sentadas en el centro de la espiral. Ese instante donde el tiempo se ha dilatado, donde a nadie le importa el transcurrir de su cotidianidad sino la presencia, la identidad que juntos creamos en esa acción de apertura, de doble penetración a través del que mira y es mirado, a través de este puente, de ese bucle de retroalimentación mientras coloco en sus manos el recipiente con miel, uno a uno, me nutro de ese paisaje de miradas, de esa transferencia de humanidad, de verme en el otro y con él hasta llegar a ofrecer mi cuerpo sobre la plataforma circular al contacto de la miel que vacío sobre mi piel.

#HÍPEREXPOSICIÓN

El cuerpo es la ofrenda, híper expuesto soy intervenido por manos del espectador, por otros que retroalimentan y causan el acontecimiento tocando, oliendo, probando, escuchando y viendo, bañando mi cuerpo de miel inicia una danza íntima con los ojos cerrados, una danza grupal que moldea y desmolda los territorios visuales de la superficie-piel alterada por el contacto de la miel. Sobre la construcción de atmósferas relacionado al bucle de retroalimentación autopoiético Fisher-Lichte pondera: "La presencia del actor como el éxtasis de los objetos son los que constituyen las atmósferas, éstas aparecen con singular intensidad ante el espectador, lo envuelven, se sumerge en ellas, penetran en su cuerpo en forma de luz, sonido u olor" (*Ibídem*).

La imagen del cuerpo se distorsiona en las texturas y los colores de la miel, el cuerpo es escultura viva, móvil de piel que se escurre y se moldea en una capa dulce, húmeda y pegajosa. Experiencia sensorial extática y de profundidad erótica donde los diferentes roles de los que participan del performance construyen la identidad de la pieza, la identidad de esa masculinidad y de ese erotismo.

#DANZAÍNTIMA

Tocarme en esa temporalidad transfigurada por lo pegajoso de la miel transforma a su vez las caricias, las detiene, las induce a una intimidad donde la velocidad la determina ese elemento. El cuerpo entra en una temporalidad dilatada, entre paredes viscosas que muestran mi delicadeza de lo masculino, mi humedad corporal hasta conectar con un estado de profundo placer, placer por ser tocado y observado.

En algún momento abrí los ojos y conecté de nuevo con las miradas de mis cómplices, *voyeurs*, testigos, amantes todos por un instante donde las fronteras de hombre-mujer, niño-niña, viejo-joven, heterosexual-homosexual y todos los binomios al infinito se deconstruyeron en esa espiral del cuerpo en miel, en cada mirada los azules y dorados de las luces accionadas por el iluminador Fabián Losada reflejaban mi cuerpo dilatado. Recorro una tapa circular de la plataforma para meter mi cuerpo en setenta y cinco litros de miel fría, transformando la temperatura de ese cuerpo afiebrado de híperestimulación, me baño en litros y litros de miel, me sumerjo a una dilatación aún más profunda, de mayor lentitud, de mayor densidad, la distorsión de la imagen de lo masculino es lo que me interesa.

Me centro en recubrir mi cuerpo completo de miel para mostrarlo, para exponerlo ahí en esa plasticidad dulce y orgánica, subir, bajar, mostrar partes del cuerpo engrosadas por el espeso líquido color ámbar varias veces hasta sentarme y entregarme a la quietud de la forma, la quietud del cuerpo masculino, mientras escurren hilos de miel de mi cuerpo en transformación. Exprimir la piel con la camiseta de tirantes de mi padre, que para ese momento es casi una placenta de la cual me desprendo al final del acto como quien se desprende de su padre en el útero de su madre para vivir libre. Y así al tiempo escurridizo y denso de la miel exprimo mi cuerpo, me bajo de la plataforma y camino hacia una escalera vertical que me lleva al cuarto y último espacio, una tina con agua fría para lavar mi cuerpo.

MOMENTO 4. LAVAR EL CUERPO CON AGUA

El acto privado de bañarme lo transformo en un acto público de lavar mi cuerpo con agua, todos mis acompañantes ahí conmigo, viéndome lavar con unos trapos blancos mi cuerpo apenas iluminado por un foco. No hay prisa porque no hay medida en ese tiempo dilatado y en ese espacio que todos construimos en la complicidad de las miradas. Lavar mi cuerpo desnudo en público, lavar mis credos, lavar mis miedos, lavarme de sal y de miel con agua fría, mi propio bautismo donde igual estaban presentes mis padres, mi familia, mis amigos, conocidos y desconocidos, reunidos para este acto que finalizo guardándome en un abrigo y diciendo antes de partir caminando: "Mi nombre es Alonso Alarcón Múgica, tengo 35 años y soy varón".

BIBLIOGRAFÍA

Butler, Judith. 1998. "Actos performativos y constitución del género" en *Revista Debate Feminista* #18, Traducción de Marie Lourties, México, pp. 296-314. Impreso.

DanzaExtrema Dossiers. 2015. Compañía Ángulo Alterno, "Fracción Masculino" *DanzaExtrema XI Festival Internacional*, Sala Dagoberto Guillaumin, Teatro del Estado "General Ignacio de la Llave", Xalapa, Veracruz, 23 de noviembre de 2015. Video.

Fisher-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid, ABADA EDITORES. Impreso.

Prieto, Antonio. 1998. "Símbolo y representación: Geertz, Taussig y Derrida", México, Cuadernos E. S. C. UNAM. Impreso.

Programa de mano de Ángulo Alterno, "Proyecto Fracción Masculino" *DanzaExtrema XI Festival Internacional*, Sala Dagoberto Guillaumin, Teatro del Estado "General Ignacio de la Llave", Xalapa, Veracruz, 23 de noviembre de 2015.

FOTO: CARLOS QUEZADA

MANON

IMPRESIONES DEL MONTAJE DE UN BALLET DE KENNETH MCMILLAN

POR ISABEL GARCÍA

Como bailarina, nunca sé de qué manera van a impactarme las nuevas historias y personajes que tengo que interpretar en el escenario; cada uno encierra misterios sobre qué retos técnicos tendré que afrontar, cuál será la parte más emotiva, quiénes me acompañarán bailando y cómo me sentiré el día de la primera función. He aprendido a dejarme sorprender siempre por las obras mismas y por lo que la nueva música, la nueva coreografía y las nuevas voces que lleguen a la compañía a montar el ballet tengan que enseñarme.

Cuando se anunció el montaje de Manon, obra que estrenaremos en junio, esta expectativa se generalizó en todos: bailarines y ensayadores. Preguntas comunes empezaron a oirse en los pasillos: ¿De qué se trata esta historia? ¿Cómo será la gente que vendrá de Londres a reponer el ballet? ¿Quiénes serán elegidos para interpretar Manon y los personajes principales?

Ante estas dudas no hay más que esperar a que las decisiones sean tomadas y vivir el proceso de aprendizaje tan placenteramente como sea posible. Las respuestas se han ido revelando poco a poco desde que Karl Burnett y Patricia Ruanne llegaron a México a enseñar, ensayar y revisar esta obra, ambos tienen autoridad absoluta para dirigirla. Que estén aquí es un privilegio, ya que no todas las compañías del mundo tienen dentro de su repertorio este extraordinario ballet de Sir Kenneth McMillan, uno de los coreógrafos más importantes del siglo XX y que fue estrenado en 1974 por el Royal Ballet como adaptación de la novela que escribió el Abate Prévost en 1731.

Burnett y Ruanne son figuras muy valiosas dentro del mundo de la danza; él ha sido el repositor de ballets de McMillan alrededor del mundo y conoce como pocos su lenguaje coreográfico y lo que buscaba en los intérpretes. Apoyado de un libro que contiene desglosado todo el contenido coreográfico de Manon, Karl nos enseña los pasos de manera clara, precisa y amena, al mismo tiempo de que nos ilustra sobre el contexto histórico de la historia y las particularidades de los personajes.

Por su parte, Patricia Ruanne es una mujer que cualquier amante de la danza clásica admiraría: primera bailarina en el Royal Ballet que posteriormente bailó con Rudolf Nureyev alrededor del mundo para luego ser invitada por él a ejercer de "Ballet mistress" en la Ópera de París, encargándose de los ensayos de los primeros bailarines y las prestigiadas "etôiles"; también ha sido directora de muchas producciones de ballets de Kenneth McMillan alrededor del mundo.

Ha sido imposible no sentirme intimidada por alguien de tal trayectoria, cada ensayo con ella ha sido una experiencia de rigor técnico y de aprendizaje artístico; de momentos de gran satisfacción por poder trabajar con ella tan cerca pero también de sentirme a veces avergonzada y frustrada ante su exigencia y de verme obligada a entender que siempre tengo que aceptar con humildad la enorme lista de errores que cometo al mismo tiempo que intento asimilar cada una de sus correcciones. Ensayar con ella es estar frente a los más altos estándares de la danza clásica y sus ensayos, junto a los de Karl, me han ido acercando a la historia de Manon de una manera efectivamente sorpresiva.

Dentro del repertorio clásico las bailarinas solemos ser cisnes, wills, copos de nieve, campesinas contentas (o tristes), sílfides o princesas; casi siempre personajes encerrados en mundos fantásticos. Es curioso entonces que, ahora que han empezado los ensayos de esta obra, uno de ellos se llame, por ejemplo: "Doce prostitutas deportadas". ¿Cómo emprender el reto de representar en ballet el oficio más antiguo del mundo? Kenneth McMillan fue un genio para llevarlo a escena y Karl Burnett sabe muy bien como transmitirlo a las bailarinas.

Para conocer a estas doce mujeres, antes de que sean deportadas en un barco a Nueva Orleans, el segundo acto de Manon se desarrolla en un burdel francés y arranca con un grupo de jóvenes prostitutas que disfrutan de la coquetería con sus clientes al mismo tiempo que compiten por quedarse con el más rico. Las doce "harlots" como Karl se refiere a ellas (traducción más acertada de "rameras", más utilizada en esa época) son inexpertas y juguetonas. Momentos después de su primera danza aparecen las Cortesanas, mujeres con mayor prestigio en la profesión y ante las cuales los hombres del lugar sucumben gracias a su elegancia y poder de seducción; ellas, más refinadas, son conocidas como las prostitutas de los hombres más ricos y aristócratas.

Al final de este despliegue de jerarquías de "mujeres de la vida galante" aparece la Mistress, personaje a quien Kenneth McMillan dio protagonismo dentro del ballet ya que no aparece en la novela como tal. La Mistress es un personaje muy complejo técnica y artísticamente; es la prostituta con el rango más alto de todas, a las que las jóvenes "harlots" y con quien las cortesanas conversan sobre los chismes del burdel.

Ensayar esta escena ha sido muy divertido, pero en contraste, en el tercer acto habremos de actuar en una escena de las más tristes del ballet; la de la llegada de un barco a América con las prostitutas a las que, después de haber visto bailar y beber anteriormente, ahora se les ve en la ruina, enfermas, exhaustas,

maltratadas, prácticamente rapadas y expuestas a la humillación de ser inspeccionadas brutalmente por el personaje de un carcelero que posteriormente protagonizará uno de los momentos más crudos de esta historia, en el que abusará de Manon sin ningún escrúpulo; la escena es maravillosa y terrible por lo violento de la acción y el exquisito movimiento con la que es representada.

Estas jóvenes desterradas son miradas con lástima por las mujeres del pueblo y con rechazo por los hombres que en otro momento pagarían por sus favores. La escena es dolorosa por lo que representa en sí (misoginia, abuso de poder, impotencia) y porque McMillan fue un genio cuando creó una coreografía tan expresiva. Presenciar o interpretar escenas de maltrato en el arte es siempre difícil, pero lo desolador es recordar que estas prácticas que se describieron en 1731 y que se han representado en películas, óperas y ballets, siguen existiendo y siempre serán lo que más deberá avergonzarnos como seres humanos; la violencia sobre el otro, el abuso a la mujer, la injusticia, el agravio. Ante todo esto, la menor de las reacciones debería ser por lo menos sentir el corazón partido por la mitad.

La historia de Manon aún no termina de impactarme, lo hace cada día a través de la bella música de Jules Massenet, de su historia, de las muchas repeticiones de los pasos que hacemos en cada ensayo, de su fuerte temática social y sus personajes intensos. Espero entusiasmada el día del estreno, la reacción del público, la energía de todos los bailarines; cada uno viviendo esta apasionante historia a su modo; antes de que ese momento efímero, lo que dura una función, se desvanezca.

PIL
MED

DE HIMNO A

POR **MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ**[1]

PILAR MEDINA HIPOTERMIA FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, DEL CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO, FOTO TOMADA DE HTTP://WWW.UNAMGLOBAL.UNAM.MX

AR
INA:
HIPOTERMIA*

Hace treinta años, en 1987, había quedado tan bien impresionada por la calidad del trabajo coreográfico e interpretativo de Pilar Medina que, cuando Pedro Serrano me invitó a escribir un artículo sobre lo mexicano en la danza para la revista *México en el Arte*, no dudé en incluirla; las obras que escogí fueron *A través del espejo (Campeones)* de Marco Antonio Silva (1986), *7 Serpiente* de Rosa Romero y Jorge Domínguez (1984), y de Medina elegí *Himno* (1985).[1] Así que, cuando vi que se presentaría *Hipotermia* en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM, decidí ir a verla.

En un inicio, *Hipotermia* parecía prometer que sería una obra interesante. Como está volviéndose costumbre en ciertas funciones de danza y de teatro, fue en el vestíbulo donde la obra dio los primeros indicios sobre la temática, las texturas, y la gama de colores que se emplearían posteriormente: había una plancha metálica con un gran bloque de hielo cortado en cuatro secciones que hacía que se percibiera una leve sensación de frío. El hecho de que Medina haya querido involucrar otros sistemas perceptuales en los espectadores me recordó que lo mismo había sucedido cuando, por ejemplo, al abordar el elemento de agua en *Himno*, se había mojado el pelo con agua de un barril de madera y, al mover la cabeza, numerosas gotitas volaron por el escenario.

Ya en el foro, la primera secuencia de *Hipotermia* transcurrió bajo una estructura irregular de plástico transparente dentro de la cual apenas se alcanzaba a distinguir una mujer con el pelo suelto que se movía lentamente, muy lentamente, como si estuviera atrapada en un agua de consistencia densa, debajo de una superficie helada.

1.Miriam Huberman. "Lo mexicano en la danza contemporánea". *México en el Arte* XVII (1987): 28-34.

La translucidez y belleza de esta escena hizo que mi mente complementara la imagen física con otras míticas y literarias: Ondina, Ofelia, la dama de Shallot... Después de unos minutos de estar sumergida en esta ilusión de fluidez femenina y líquida, real e imaginaria, la mujer se dirigió hacia la esquina de la escenografía y empezó a ponerse el vestuario siguiente con movimientos poco precisos, poco eficientes.

En ese momento la ficción se rompió. Durante el resto de la función fluctué entre mis recuerdos de la magia escénica que Medina había logrado crear en otras ocasiones en las que convergía el movimiento, el vestuario, el sonido, la iluminación, los objetos y el espacio escénico, y la observación de momentos en *Hipotermia* en los que la falta de congruencia entre concepción y realización, intención y resultado se hacían evidentes.

Aquello que en *Himno* había sido una estructura sólida -cuatro cantos a la vida, a la mujer y a los elementos, y un interludio-, en *Hipotermi*a fue una sucesión de escenas sin una conexión bien definida entre ellas. La solidez estructural de *Himno* estaba dada por la correspondencia entre forma y contenido, por la creación de un lenguaje coreográfico en el cual cada elemento del medio dancístico -persona, lugar, sonido y movimiento- abonaba a la interpretación que Medina ofrecía sobre los conceptos de fuego, aire, tierra, agua, y las emociones y situaciones que ella les asociaba.

En cambio, en *Hipotermia* la claridad estructural se vio reemplazada por una complejidad conceptual para la cual no existió un planteamiento escénico correspondiente. Esto se manifestó desde el programa de mano: el hecho de que Medina describiera la obra como "la historia de un periplo", hizo que uno como espectador se preparara para ver una especie de viaje o recorrido -físico y/o espiritual- que regresara al punto de partida, una estructura tipo A-B-C-A; sin embargo, en la obra no hubo un retorno a ningún aspecto de la escena introductoria, a pesar de ser una escena original, congruente y bella.

Ahora bien, por otra parte, Medina sí habla de viajes y transiciones: dice que va a hacer "un recorrido" por diversos estados emocionales, que pretende "ir de temperatura en temperatura", que "con los movimientos coreográficos voy a manifestar las distintas temperaturas por las que pasamos todos: frío, miedo, la sensación de no tener el pálpito del corazón correcto". Insiste en que lo que más le interesa es buscar "cómo salir del frío para llegar a la luz", cómo "derretir el hielo" de la falta de comunicación.

Lo cual me parece muy interesante como discurso teórico, como declaración de intencionalidad. Sin embargo, considero que el problema radica en que estas afirmaciones no se concretaron en la práctica, en el hecho dancístico. Es decir, pasar de un estado a otro -que el hielo se derrita, que el frío se convierta en calor- en términos dramatúrgicos implicaría un mínimo de progresión, un desarrollo elemental del personaje, y una estructura narrativa básica.

El único aspecto de la obra que muestra algún cambio en este sentido fue la iluminación (de Víctor Zapatero), la cual de ser fría en un inicio, empezó a mostrar áreas doradas hasta que creó un ambiente cálido; la escenografía (de Jorge Ballina) solo se modificó al principio, y aunque permaneció igual durante el resto de la obra y nunca "se derritió", gracias a la combinación de texturas transparentes y metálicas, reflejó y complementó la transformación de la luz.

Curiosamente, el movimiento corporal, junto con el sonido y el vestuario, fueron los aspectos que menos contribuyeron a concretar las ideas e intenciones de Medina. Mientras que en *Himno* la coreógrafa utilizaba la fuerza interpretativa, la sutileza y el dramatismo inherentes en el zapateado, los movimientos del torso y el braceo de la danza española para crear un lenguaje coreográfico propio donde cada situación era revelada y desarrollada por medio del movimiento, en *Hipotermia* no ocurrió algo similar.

Una vez que Medina salió del plástico-hielo y recuperó la verticalidad, fue evidente que ni las partes del cuerpo que movía, ni los pasos que ejecutaba, ni las trayectorias que trazaba, habían atravesado por un proceso de transformación que insinuara de alguna manera el paso de lo frío a lo cálido. La intención de algunas acciones tampoco quedó clara: por ejemplo, subirse a la escenografía y bajarse de ella; enredarse en metros y metros de tela para después desenredarse; colocar unos tubos de metal en una esquina, girar como derviche con dos de ellos, balancear uno sobre su cabeza, colocar otro en una franja de luz dorada. (En *Himno*, cuando Medina subía y bajaba de una escalera, era una acción tan definida que podría interpretarse como una lucha entre querer separarse de la tierra y regresar a ella).

Sus gestos faciales estaban desconectados de las acciones corporales: si Medina esbozaba lo que parecía una sonrisa o hacía como que se sorprendía, el resto de su cuerpo no participaba de la misma emoción. (En *Himno*, cada sonrisa, cada fruncido de ceño era un elemento de expresión auténtica que reforzaba lo que todo el cuerpo proponía). Extrañé las variaciones dinámicas, tanto sutiles como extremas, los acentos sorpresivos, los fraseos que atrapa-

ban la atención y la imaginación, las pausas y los silencios -todo aquello que, en *Himno*, contribuía al desarrollo coreográfico de la pieza.

Lo que en *Himno* había sido una refrescante yuxtaposición, contrapunteo y juego del movimiento con sonidos corporales -voz, palmas y zapateado-, sonidos incidentales, música clásica y española, en *Hipotermia* solo se escuchó el uso de los mismos recursos sonoros -eso sí, muy bien editados por Joaquín López "Chas"-, pero sin que se estableciera una relación expresiva entre ellos, los movimientos y la transición del frío al calor. Si Medina piensa que el "lugar perfecto es el silencio" y que el frío "ha fisurado el silencio", entonces me pregunto por qué no exploró la presencia del silencio en su afán por recuperar el calor.

El vestuario (de Tolita y María Figueroa) de *Hipotermia* resultó ser un misterio. La razón por la que el cuerpo de Medina se cubrió con una especie de largo delantal transparente tal vez fue para que pareciera que ella emergía de un glaciar que se derretía, pero no entendí por qué se ponía una suerte de capa blanca que tenía una infinita cantidad de círculos blancos. Me extrañó la elección del color beige para el vestuario, dado que, salvo la iluminación en tonos amarillos y la diadema, zapatos y mallas negras, las demás tonalidades que se estaban manejando eran blancas, grises y plateadas. Confieso que no pude encontrar un argumento que vinculara los viajes, las diferentes temperaturas, la falta de comunicación con el vestuario y que justificara el diseño de un corsé tipo barroco con piedritas y una falda compuesta por gasas vaporosas cortadas y sobrepuestas en capas.

En conclusión, realmente siento mucho que Medina no haya logrado crear un nuevo lenguaje coreográfico específico para la temática de *Hipotermia*, que se haya conformado con reutilizar los mismos recursos coreográficos que tienen ya décadas de existencia, y que haya desaprovechado la oportunidad de desarrollar coreográficamente una primera escena maravillosa por su congruencia y dramatismo, y original por su concepción y corporalización.

**Texto elaborado a partir de asistir a la función de Hipotermia (Pilar Medina, 2017) el 18 de marzo de 2017 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, y de ver la entrevista Perfiles en Acción: Pilar Medina, DanzaNet https://vimeo.com/210539155 .*

1.Miriam Huberman Muñiz: Especialista en kinesiología y prevención de lesiones, y análisis coreológico del movimiento, es licenciada en Historia (UNAM) con maestría en Estudios sobre Danza (Laban Centre for Movement and Dance).

Creó la videodanza Con m de mar, mujer y muerte, proyecto apoyado por el Consejo Ciudadano para el Desarrollo Cultural de Tampico 2008. Recibió el apoyo del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico 2010 del Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes para crear la videodanza Lágrimas de Mar.

Ha sido asesora en danza para el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Sonora y para la Subdirección General de Educación e Investigación Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Colaboró en MERCARTES, V Gran Festival Ciudad de México, el XVIII Festival Internacional Cervantino, el VIII Premio Nacional de Danza, y el Departamento de Danza de la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

FOTO: ANDREA LÓPEZ

INTER
DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA